

fici en la vida de cada dia, ara imatge d'un futurisme corromput.

Segurament, però, l'aspecte més interessant de *La fàbrica de fred* és la barroquització del seu estil, amb una pluralitat de llenguatges farcida de referències culturals, i la focalització de les seves històries. La subjectivització del relat, camí obert també pels escriptors decadentistes, ara es beneficia dels nous mètodes cinematogràfico-televisius de captació de la realitat. En una ponència a l'encontre d'escriptors, *Narratives contemporànies* (València 1988), Guillamon ja havia declarat la fallida del llenguatge literari, que era «absolutament estrany a la realitat que es pot observar cada dia en la pantalla d'un televisor.» Predicant amb l'exemple, a *La fàbrica de fred* els detalls s'amplien enormement i els lligams discursius s'estructuren segons les relacions visuals. De vegades l'ull de la càmera comanda al relat: «L'encontre es consuma amb el contacte d'una mà sobre el coll descobert de l'home, però l'objectiu no focalitza sinó el fons de l'abraçada» (*Pictures from a confiscated camera*). Aquest procediment obre les portes al conte més consistent del recull: *Paradise*.

*Paradise* és una història truculenta, com moltes altres del llibre, digna de la millor pel·lícula de sèrie B. Alhora, *Paradise* és una història esmicolada a partir de diferents imatges subjectives i mecàniques. La relació imatge-sentit és un tema explícit del conte: «Fins a quin punt les imatges poden vessar-se en un compendi, en un correlat verbal que construeixi un sentit?» Fins i tot, la imatge és la que «focalitza

ha de morir en cada moment». *Paradise* ja havia aparegut al volum col·lectiu *El triangle de les set punxes* (*Històries d'horror*). Allí se'ns informava que Guillamon estava escrivint la seva primera novella, de tema industrial. Malgrat l'aparent fragmentació inherent als seus propòsits, sembla evident, vist el resultat de *Paradise*, que l'extensió farà que la narrativa de Guillamon guanyi en coherència i, sobretot, que superi una certa dispersió atabaladora que el desig d'aconseguir històries amb una pluralitat de sentits no acaba de justificar.

Al començament parlàvem de modernitat. De fet, a la narrativa catalana recent ja hi ha hagut algun intent d'adaptació de les tècniques del món àudio-visual. Concretament, els contes vídeo-clip i els contes balada-rock de Rafael Vallbona. Guillamon, però, neutralitza la possible banalitat d'aquest tipus de propòsits. Perquè no es limita a la creació de recursos més o menys formals, sinó que els fa servir per indagar, fins i tot a través del tòpic, la cara fosca (real i no maniqueïsta) del que l'envolta. Les històries de Guillamon són un espai on el món dubtosament real ha estat superat per l'imaginari llibresc i popular i per la captació mecànica de la realitat. Aquesta hi és, però transcendentalitzada en un sentit que ja no és metafísic, sinó comunicatiu, encara que al terme calgui aplicar-li un significat irònic. Però, sobretot, les històries de Guillamon són o semblen, oh sí!, indiscutiblement modernes.

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL

Josep Maria MUÑOZ PUJOL, *Somni de Mala Lluna*. Barcelona, Edicions 62, 1991 («Els Llibres de l'Escorpí. Teatre/El Galliner», núm. 125). 80 ps.

*Somni de Mala Lluna* no s'aparta gens de la trajectòria d'un dramaturg culte i reflexiu. En aquesta darrera peça Josep M. Muñoz reprèn els temes habituals de la seva escriptura (la violència institucionalitzada que preserva l'autoritat, el factor de depredació inherent a les relacions humanes, la innocència, la culpa, l'alienació de l'individu, etc.), descabdellats sota el tendal del somni. L'element oníric –inserció puntual dins de *Vador*– esdevé, ara, nuclear i envolvent: el marc que emancipa la ficció de la lògica convencional, l'es-

pai de manifestació d'altres realitats, del miratge de llibertat, del malson kafià...

Kafka i Freud –citats per l'autor en els mots de presentació– impregnen una bona part de la substància de l'obra. La situació de Saül, confinat en una illa, sense haver estat mai jutjat, constantment maltractat per un sistema, els mecanismes del qual semblen coneguts per tots els personatges menys per ell, és tan kafkiana com freudiana és la justificació de l'amnèsia que priva el protagonista de

constituir-se un jo i el redueix a la condició de presoner número zero. Més enllà, però, dels motlles estrafets que poden servir a la carcassa dramàtica, el que interessa a Muñoz és la formalització (literària i científica) del sentiment d'incongruència que defineix l'home contemporani, Kafka i Freud esdevinguts emblemes dins la cultura moderna. Un Kafka i un Freud adjectivats que ell incorpora instrumentalment, contrastats i matisats per aportacions adscribibles a una amplíssima gamma de tendències (igualmente marcades per l'influx del kàfka i el freudiana) que podrien anar des del drama existencialista fins a la «nova subjectivitat» germànica. Inventariar-les no explica el sentit de la peça, entre altres coses perquè el dramaturg només escura a mitges el joc metaliterari que podrien oferir-li i inclina el pes de l'obra cap als registres al·legòrics. Amb tot, queda teixit un eficaç mecanisme de relativització que l'intervencionisme d'una veu dramaturgica distanciadora, sovint irònica, arrodoneix.

La ficció de J.M. Muñoz és plena de llocs comuns, connotats per la tradició cultural, que proporcionen una automàtica densificació dels símbols emprats i en faciliten la revisió crítica. Resulten molt destres, en aquest sentit, les connexions latents amb l'univers bíblic, en particular l'adaptació del mite d'Eva. L'Eva del *Somni* és la dona, l'estrangera, la intel·lectual: «l'alteritat». És també la temptació eròtica i la promesa de llibertat escapçada per la burgesa connivent i covarda que s'hi sobrepesa. D'una altra mena són el tractament burlesc del donjoanisme del Coman-

dant —epígon de les màscares expressio-nistes, funcionari sense nom—, convertit en obsessió patològica i ridícula o la incidental al·lusió al comte de Montecristo, que, entre altres coses, subratlla el valor del tòpic. En totes aquestes actualitzacions irreverents hi ha una certa dosi de provocació intel·lectual que no desestima altres vies de provocació més primàries —empeltades en l'avantguarda històrica—, com ara la presentació crua de la violència. Ambdós recursos avalen la intenció de somoure la insulsa teatral que denuncia Mamet —un altre dels invocats per Muñoz— i que és un aspecte més de l'astènia generalitzada.

El caràcter artificios de la peça, vehic-lador d'una determinada visió del món, s'explicita, també, a través l'esmentat ús del registre al·legòric —trenat de petites faules com la de la gespa i les formigues— que voreja, a estones, el risc de propiciar una lectura plana de l'obra, merament descodificadora de les al·lusions que podrien remetre a la història recent del país. És, però, un risc assumit per un autor que no defuig la dimensió social de la seva escriptura, oberta, també, a una ambiciosa reflexió sobre la condició de l'home, una reflexió antisentimental, intel·lectualitzada, que l'humor omnipresent salva de la impassibilitat i del pessimisme i dona la mesura del relatiu; per això, Muñoz porta la ironia fins al límit, bada la porta a l'ambigüitat i qüestiona la transcendència d'una ficció que potser només és un malson o la justificació d'un títol imperfecte.

Núria SANTAMARIA I ROIG

Mercè RODOREDÀ *Isabel i Maria* (Edició a cura de Carme Arnau). València, Eliseu Climent Editor, 1991 (Sèrie «La Unitat», núm. 141; «Biblioteca Mercè Rodoreda»). 266 ps.

Sóc dels que, tot just fullejar *Isabel i Maria*, vam fer un salt en trobar-nos la nota de la pàgina 54. Em va semblar que l'editora s'excedia en les seves funcions. I, tanmateix, tot i no estar-hi d'acord, el fet que la nota navegues gairebé en solitari per l'ampli mar del llibre (curios: una nota amb asterisc, mentre les altres quatre presenten una numeració contínua sense distingir el pròleg de la novella!) podia ser una garantia. Vaig pensar que, si només hi havia una nota que feia referèn-

cia al text devia ser perquè no en calia cap altra i que, per tant, el text no havia sofert cap intervenció. Les altres notes feien referència a aspectes estructurals de l'obra i obrien interrogants d'una mena diferent. Pel que feia al text, doncs, la fidelitat semblava garantida. A més, algun *sic* acabava de reblar la credibilitat.

Es tractava, però, d'una efímera garantia que els criteris d'edició es van afanyar a esvaïr. No em sembla correcte, tractant-se d'una novella inacabada, «acabar-la».